

BELLEZA Y FELICIDAD

En *La vida, la locura, las palabras* (Paidós), tercer volumen de su trilogía *El genio femenino*, Julia Kristeva analiza la obra de Colette, esa que no cesa de inmiscuirse en las formas según las cuales intentamos resolver nuestras contradicciones.

POR MARÍA MORENO

La adopte o reniegue de esta palabra que, no por ser meramente operativa, ha irradiado menos expansivamente desde el feminismo angloamericano, Julia Kristeva le ha puesto un *género* al *genio*, esa antigualla conceptual que ahora fue preciso redefinir como aquello capaz de lograr –aunque la condición femenina no esté "madura"– que una mujer se pueda abrir camino más allá de la *situación*.

Colette, la vida, la locura, las palabras es el tercer tomo de la trilogía *El genio femenino* publicada en su totalidad por Paidós. Los otros fueron dedicados por Julia Kristeva a Hanna Arendt y Melanie Klein. Y si Colette es abordada a menudo con las herramientas psicoanalíticas de esta última, las de Arendt, enmarcadas en la filosofía política, serán casi dejadas de lado para leer los textos de esta borgoñona poco inspirada por "lo social" y que sólo pensó la Segunda Guerra en términos de nostalgia gastronómica e ingenuas colaboraciones en revistas que apoyaban la ocupación. La ambigüedad, cuando no el desinterés, de Colette por la conciencia política es sin duda, sospecha Kristeva, uno de los motivos por las que muchos críticos atentos piensan esa obra inmensa como las confesiones menores aunque audaces de una bisexual demasiado abocada *a darse a leer* en ósmosis con su vida, las intrascendentes *causeries belle époque* de impecable estilo, sólo que desperdiciado en describir los avatares del alma femenina.

LA ANTI-NIETZSCHE

A pesar de los variados rescates de la crítica feminista, el mito de Colette opaca su obra: ella es el "negro" del periodista libertino Willy, quien habría metido mano y cobijado bajo el propio apellido ficticio su autobiografía infantil (las *Claudinas*), la amante exhibicionista de la marquesa de Belbeuf, la modesta introductora de la naturaleza como protagonista de la lengua francesa, la creadora de un personaje literario inolvidable, su madre, a la que atribuye la divisa "mira" que la invitó a la percepción imaginativa antes de la escritura del mundo. El otro impedimento para que "Colette" sea Colette, con la mayúscula de Proust, sería su ética de la felicidad. En el signo de los grandes interrogantes trágicos formulados por autores como Sartre, Benjamin o Heidegger –lee Kristeva– es Colette y no Nietzsche la que cultiva una *gaya ciencia*. Y esto la excluye de una de las condiciones para ingresar en los beneficios de constituir una *excepción femenina*: el suicidio precedido por la locura (a lo Virginia Woolf o Alejandra Pizarnik).

En ese sentido se debe agradecer a Ana Amado y Nora Domínguez, directoras de la colección Género y Cultura de editorial Paidós el pase de Colette al castellano a través de la bendición laica de Julia Kristeva para que la crítica literaria pueda renunciar por excepción a nombrar una marca genial a través del lugar común crítico: "dimensión trágica". Cabría sospechar también que a la devaluación de Colette contribuyó el hecho de que fuera madre en un siglo donde las autoras toleradas por el parnaso patriarcal no lo fueron: el sentido común asocia genio femenino y esterilidad.

Kristeva descubre e invita a leer en Colette una escritura soberana que muestra su libertad nunca más allá de la sexualidad sino a través de ella, que comprende la descarga fálica no limitada a su carácter pulsional sino en una suerte de irradiación sin límites imaginativos y que aparta a la autora del Otro con mayúscula para dirigirla hacia un júbilo de vivir-escribir "en un orgasmo singular con la carne del mundo". A partir de ahí, apartándose de la convención psicoanalítica, Kristeva puede hablar de transustanciación y no de sublimación. La dicotomía entre abstracto y concreto, sentido y materia, ser y existencia se disolverían en la experiencia y en la reflexión de Colette. Es que ella es capaz de arrastrar la metáfora con la cosa, permitiendo leer más cerca de nuestra carne: "Cuando repito esta palabra (escarcha) centelleante, me parece que muerdo una bola de nieve crujiente, una hermosa manzana de invierno moldeada por mis propias manos", escribe. Si dan ganas de beber agua helada, sugiere Kristeva.

> Si Colette se burla en *Lo puro y lo impuro* de las lesbianas que imitan la vestimenta y los andares del macho, no es porque se sitúa en *un más allá del lesbianismo* en descrédito de toda identidad sexual, como insinúa Kristeva, sino porque apoya la posición de Miss Barney, quien no creía que el travestismo fuera una estrategia para diferenciar a las sáficas asociadas a la amistad romántica según estereotipos dominante del siglo anterior, y lo interpretaba como desprecio a la condición femenina.

Esta Colette contagiosa hace utilizar a Kristeva, "la extranjera" –esa que Barthes a su modo promocionó como candidata a "genio" al decir que siempre destruía la última de sus presunciones, tal vez la más consoladora y de la que se podía estar orgullloso, para derrocar la autoridad de la ciencia monológica–, el lenguaje de Bilitis:

"¿Hacía falta ser extranjera como soy para dejarse fascinar por su hechizo, que, por lo tanto, no sería únicamente francés sino, quizás, vaya a saber, universal? Alfabeto por alfabeto, recuerdo los 24 de mayo de mi infancia, día de fiesta del alfabeto cirílico. Cargada de rosas y peonías, embriagada por su belleza dilatada y sus fragancias que me enturbiaban la vista hasta hacerme perder mis propios contornos, enarbolaba yo, en cada desfile, una letra diferente del alfabeto eslavo. Yo era un trozo entre otros, inserta en una 'regla que lo cura todo' –hasta del comunismo– y, sin embargo, me hallaba también diseminada en medio de todos esos cuerpos jóvenes desnudados por la primavera, entrelazada en las voces ofrecidas a los cánticos antiguos, en la seda de camisas y cabellos y en ese viento ocre que, en Bizancio o en lo que queda de ella, se espesa en un obstinado perfume de flores. Impreso en mí el alfabeto, alrededor de mí todo era alfabeto y, sin embargo, no había ni todo ni alfabeto: sólo memoria alborozada, un llamado a escribir que no correspondía a ninguna literatura, una especie de vida aparte, 'refrescante y rosa', como habría dicho Marcel Proust".

LA ESCRITURA FEMENINA

Si Kristeva resucita su infancia en Colette para relatar la estampa primera de una vocación que más tarde se traducirá en un interés especial por la materialidad del lenguaje, es también para recibir la transmisión de una *voluntad de felicidad* que la hace llamar a su objeto de estudio "hermana solar" de la histérica freudiana, esa que se confesaba ante un hombre que había inscripto en la carne la tragedia y la vigilancia.

Kristeva, con desenvuelta honradez –es decir a la manera de una *confesión de haber sido seducida*–, dice que leer los textos de Colette dificultan la interpretación porque generan una amnesia de la que sólo queda la sensación de que lo leído *ha sido vivido*.

Aunque esta declaración parezca proponer una crítica prudente, Kristeva suele sucumbir a la banalidad psicoanalítica para advertir la similitud entre el nombre de "Sido", madre y personaje de Colette, y de "Sidi", su segundo marido, o para capturar en la calificación de "incestuosa" la relación de aquélla con el hijo menor del tal Sidi, en donde interpreta una venganza contra su madre a causa de su preferencia por su hijo mayor varón, de su primer marido, al que sustituye en el papel de paidófilo.

Kristeva hace una lectura *genial* para determinar el *genio*, pero suele caer en este tipo de "suturas" ancladas en la relación "causa-efecto" propias del psicoanálisis aplicado. En otras cae en lo que cualquier analista: dar por reales los relatos del "paciente", incluso uno de los más mistificados por los biógrafos, el de la *últimas palabras*. Colette, avala Kristeva, habría dicho antes de morir el 3 de agosto de 1954 "mira", la divisa de Sido, la madre, a quien Kristeva llama "decretal" porque le ha dicho a su hija que el mundo se observa pero no se irrumpe en él mediante el tacto (y Colette le desobedecerá: el tacto sería aquel sentido que ella privilegiará por sobre todos).

En cambio, con gran agudeza, Kristeva *decide creer* en esa insistencia de Colette en afirmar que no le gusta escribir y en lugar



de declarar:"¡Denegación de la escritura!", la toma al pie de la letra porque comprende que para la autora la experiencia literaria es un elemento más en la experiencia del Ser. Colette hace algo más que escribir, *trabaja* más allá de la retórica y sus imágenes que "son la realización misma del cambio que se está operando". También Yourcenar decía sin asomo de coquetería que bien podría no haber sido escritora, su Ser y su Ser intérprete de la antigüedad le preocupaban más que la existencia secreta de un manuscrito dormido o los efectos mundanos de la publicación. En Virgina Woolf tampoco hay loas a la escritura sino que ésta consistía en una prórroga renovada e inevitable mediante la que logró, hasta cierto punto, oponer una voz múltiple y dominada a las que le llegaban a través de la locura.

"Escribir: los zarcillos de la vid" es el mejor capítulo de *Colette, la locura, las palabras*, y en él Kristeva se lanza a un eufórico trabajo de crítica literaria para afirmar que las alegorías y las metáforas de Colette son metamorfosis porque capturan el objeto que nombran, en oposición a las surrealistas que desafían las limitaciones de la lengua y de las identidades en lugar de jugar entre la oposición y la analogía bajo el impacto de la paradoja coletteana.

Que Kristeva encuentre casi una alegoría en los sulfuros de Lalique que Colette coleccionaba y que hacen pervivir al objeto intacto –una flor, una fuente, un mandala–, sustraído a la decadencia o a la pérdida por medio de la cristalización posterior al fuego, es decir transustanciado, parece ser el fruto de una epifanía. Como también es brillante la interpretación sobre la iconografía de Colette y de su interés por la imagen, que cultivó en su tarea teatral y desembocó en una visión profética del poder casi totalitario de lo visual, al aventurarse como guionista de cine.

POLÍTICAS DEL YO

Kristeva insiste en tomar literalmente –¡una analista que no va más allá de lo manifiesto– el antifeminismo de Colette inspirado por sus declaraciones antisufragistas y en aras de su propio proyecto de leer su mensaje como una invitación a la transformación de la subjetividad misma, "del riesgoso equilibrio que la construye entre sentido y sensación, entre ley y pasión, entre pureza e impureza". Aunque consiente, y tal vez se identifica, al concluir que esas declaraciones que cuestionan el feminismo de masas se realizan en realidad desde otro feminismo "solar" que sospecha en el proyecto de la emancipación femenina un futuro atravesado por el sufrimiento, ya sea en calidad de "proletarias sobreexplotadas o en *superwomen* depresivas".

También entiende literalmente la declaración de Colette de haberse formado entre Balzac y Proust. ¿Por qué no Fourier? ¿Es pura casualidad que para responder a crónicas injuriosas sobre el cuarteto que ella forma con su primer marido, la amante de éste y su propia amante femenina utilice el término "falansterio"?

El encierro crítico en los avatares del complejo de Edipo hacen que Kristeva interprete la obra de Colette incurriendo en graves omisiones (aunque probablemente deliberadas). Y por eso sólo puede reconocer como origen del espíritu pagano que destilan los escritos de la autora que analiza su infancia transcurrida en un hogar ateo, en contacto con los excesos nunca prohibidos de la naturaleza. Pero Colette, a pesar de que en su libro capital *Lo puro y lo impuro*, un precoz ensayo autobiográfico sobre los disidentes sexuales, trate con ironía a la comunidad lesbiana francesa, ella no sólo formaba parte de ella sino que no dejó de abrevar en los principios sistemáticos de su cultura.

Entre Proust y Balzac está Miss Nathalie Barney, una norteamericana inmensamente rica que en su casa de la calle Jacob estableció, a principios de siglo, una suerte de escuela laica que –como diría Colette– "excluía determinadas noches el principio masculino" para hacer participar a las mujeres de París de una suerte de *formación mutua* que se expresaba en textos y cuadros vivos. En ese espacio donde, a través de veladas mixtas se convivía con las grandes del modernismo, feministas no siempre lesbianas intentaban la traducción de Safo para rescatar su obra por sobre su leyenda e intentar darse una genealogía poética al mismo tiempo que proponer una imagen política del lesbianismo que se opusiera a la establecida por autores como Baudelaire y Lois.

Si Colette, que fue una fiel asistente de esas veladas, se burla en *Lo puro y lo impuro* de las lesbianas que imitan la vestimenta y los andares del macho, no es porque se sitúa en *un más allá del lesbianismo* en descrédito de toda identidad sexual, como insinúa Kristeva, sino porque apoya la posición de Miss Barney, quien no creía que el travestismo fuera una estrategia para diferenciar a las sáficas asociadas a la amistad romántica según estereotipos dominantes del siglo anterior, y lo interpretaba como desprecio a la condición femenina. Lo pagano de Colette viene de esa Academia de las damas en la que se participaba vistiendo túnicas, leyendo a Safo y uniendo estética y libertad sexual en una performance de regreso a Mitilene.

LA INVENCIÓN DEL SEXO

Como en otros de sus textos, Kristeva relee la concepción freudiana de la fase preedípica, a la que llama "Edipo Prima" como una fuerza que tanto el artista varón como las mujeres "geniales" serían capaces de tamizar en su obra madura. "El tercer milenio será el de las oportunidades individuales, o no será nada", aventura esta mujer de origen marxista que renegó de su fascinación por China y llegó a argumentar las posibilidades libertarias del capitalismo norteamericano. Para eso, cada sujeto debería "inventar en su intimidad un sexo específico". Descreída del feminismo de masas, que llevaría en su interior un germen totalitario al no oponerse a las ambiciones totalizadores de los movimientos libertarios y, al mismo tiempo, distanciándose de las vertientes teóricas que interpretan la creación artística en clave parricida, Kristeva es capaz de definir la feminidad como aquello que margina el orden simbólico machista tanto en hombres como en mujeres y que el autor subversivo (¿genial?) es a la vez su propio padre, madre y él mismo. En las páginas finales de *Colette, la vida, la locura, las palabras*, al ubicar del lado del hombre los "palacios obsesivos del pensamiento puro", "la abstracción superyoica", "el dominio del cálculo lógico "y "la temporalidad fálica del deseo hasta la muerte", y del lado de la mujer, "esas regiones poéticas del pensamiento donde el sentido hunde sus raíces en lo sensible, representaciones de las palabras se alteran con las representaciones de las cosas y donde las ideas dan su lugar a las pulsiones", esta antifeminista, ¿no está haciendo una declaración feminista radical? ¿El genio sería femenino?

Aunque (y nunca se ha analizado lo suficiente esta "declinación" diferente de la feminidad en los hombres y de la virilidad en las mujeres) siempre aclare –la eterna coartada– que "del lado de" no significa que no existan pases de un lado a otro de cuerpos no correlativos en sus orígenes biológicos.

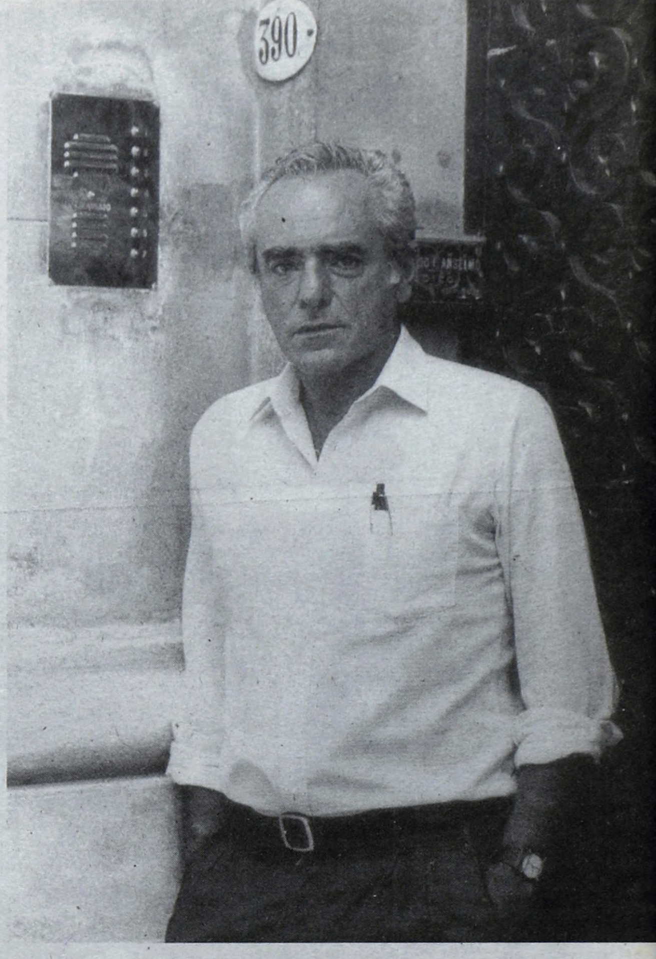
Y SIEMPRE, LA LENGUA

Una *causerie* de Colette, aquí citada, ha sufrido diversos avatares de traducción. "Me darás la voluptuosidad, inclinada sobre mí, los ojos plenos de ansiedad maternal, tú que buscas en tu amiga apasionada al hijo que no has tenido." Se trata de *Noche*. En una versión de Plaza & Janés, la censura ha sustituido la "a" de "inclinada" por la "o" de "inclinado". En *Colette, la vida, la locura, las palabras*, la traductora Acira Bixio ha sustituido "hija" por "hijo". Más allá de los debates sobre la justeza de esta operación, habría que reconocerla como una auténtica creación, dada la influencia de una Melanie Klein revisada a lo largo de toda la trilogía de Kristeva.

En elegía politizada, "la extranjera" deja como siempre la inquietud de por qué una revolución en el lenguaje no parece revolucionar nada más, o sobre cómo homologar en una marginalidad subversiva a los rebeldes, los psicoanalistas, los vanguardistas y las mujeres, como a veces lo ha hecho.

No es de menor interés en este libro que su autora difunda gran variedad de párrafos de la obra de Colette, repitiendo el gesto con que Sido invitaba a su hija a representar el mundo, al señalar: "Mira".

MENTE MUTANTE



OXIDACIÓN
Aníbal Ford

Norma
Buenos Aires, 2003
134 págs.

POR LAUTARO ORTIZ

Desde su primer libro de cuentos (*Sumbosa*, 1967), en la narrativa de Aníbal Ford se vislumbra un gesto: la busca del desenfado formal. Esta clave –capaz de abrir las puertas divisorias entre la imaginación y las ideas– es la que alienta, respira, su último conjunto de relatos titulado *Oxidación*, recién distribuido.

Nacido en 1934, Ford (autor además de una prolífica obra en el campo de las Ciencias Sociales y las Comunicaciones, entre las que sobresalen *Cultura y territorio* y *La marca de la bestia*) es esencialmente un narrador experimental: somete la escritura a un permanente cuestionamiento acerca de sus posibilidades de aprehender la realidad. Sus armas: la fragmentación, el "flash", la instantánea.

Asomarse a los relatos narrados en *Oxidación* es asistir a una continua superposición de registros, climas, sintaxis, voces; un universo infinito de relatos sin continuidad, textos balbuceantes, coloquialismo, realismo literario de código vulgar, donde el signo formal –como música de fondo– ocupa el espacio reclamado por Ford para la reflexión conclusiva.

En "Viator" –el primero y más ambicioso relato del libro– el personaje central lucha por reconstruir, a partir de la mirada obsesiva de un mapa satelital desplegado sobre su mesa, las alternativas de su viaje por la Puna y las Salinas Grandes. A la manera de un científico, escribe en un block de notas los rastros fragmentarios que la memoria le dicta: conversaciones con desconocidos, caminatas, imágenes de un procedimiento paramilitar. Viator reflexiona: "La mente es un mueble de muchísimos cajoncitos, como esos muebles de roble de las antiguas oficinas importadoras de la Argentina probritánica del 1900, bueno, puede ser que un recuerdo, una imagen se trabaje en un cajoncito, otra en otro, y el resto quede en el silencio y en el vacío. Lo importante es que la mente, el espacio de la mente, es, sigue siendo, está presente, es todo el mueble, incluso sus rajaduras, sus espacios de humedad que lo confunden con el exterior. Y que esos recuerdos están acotados, ocupando pequeños espacios en un gran vacío. Así fueron algunas cosas que se me parecieron durante esa caminata. Corrijo: la mente no es un conjunto de cajoncitos. Ni la memoria un armario. Esta idea es totalmente falsa. La mente es un mutante".

Cada observación, cada mínimo recuerdo que asalta a Viator es una incógnita. El personaje se empecina por comprender el significado de esa costumbre humana de ¿poner el cuerpo? ante una realidad que ofrece nada más que vacío. Todo se oxida en las manos de Viator: la literatura, la memoria, la Historia, la lucha, el viaje, hasta los afectos.

Alrededor de este mismo universo giran los episodios contenidos en las dos restantes partes del libro: "Oxidación" (que reúne además: "Una leve oscuridad" y "Del orden de las coníferas") y "Proscriptum: Salmos", donde se encuentran los relatos "El imbécil pozo de la noche" y "Al fin andar sin pensamiento".

En estos dos últimos textos la impronta narrativa de Ford –su busca formal– se explicita: Malcom frente a un mazo de fotografías antiguas borroneándose en el mismo instante que su vida ("Ahí donde otros se identificaban o recordaban, él sintió una fuerte repugnancia por el tiempo. O por las memorias"). O la historia de un carpintero que observa con asombro el proceso de oxidación de su mundo (su parrilla, su árbol, su pareja) y, al mismo tiempo, es observado por un narrador que relata el desconsuelo del hombre.

No hay historias en *Oxidación*, sino episodios, instantes de vida en pleno proceso de herrumbre, de desintegración. El tiempo y la memoria se desvanecen ante cualquier intento de relato. Lo que sobrevive, lo que no desaparece en el vacío, es finalmente y siempre el lenguaje.

RADIOGRAFÍA DEL PODER

LA SILLA DEL AGUILA
Carlos Fuentes

Alfaguara
Buenos Aires, 2003
412 págs.

POR SERGIO MORENO

Ni aun en estos tiempos de abulia hay dudas de que la política latinoamericana ha tenido desde el inicio un tempestuoso contenido pasional, cuando no erótico. Podrá haber más o menos certeza en el sistema, podrá haber rebelión o descorazonamiento, podrá haber pasatismos y tilinguerías, pero la política ejerce sobre cada habitante de este desalmado territorio una influencia pasional sobre su vida, lo quiera o no. A más desapego por ella, mayor festín de quienes se sirven de ella.

Eso dice, entre otras cosas –muchas– Carlos Fuentes en *La Silla del Aguila*, su última novela-parábola de la política del subcontinente cuya coartada para tender su mirada eficaz y descarnada sobre el poder es esa institución cuasi imperial, la Presidencia de los Estados Unidos Mexicanos. Un lugar de vértigo, inmenso poder y discrecionalidad y debilidad extrema a la vez.

Fuentes supo recorrer las entrañas de la ballena. Su paso por la diplomacia mexicana, su conocimiento de los fenómenos sociales y políticos de su país y el hemisferio, su compromiso con el pensamiento crítico derrama, como jalea suave, un caudal de reflexiones con tal crudeza que es sólo comparable con la realidad de los hechos.

Fuentes construye en *La Silla del Aguila* un poderoso relato que sitúa en un hipotético México 2020 (cuando, entre otras cosas, César Aira ha sido galardonado con el Premio Nobel y Martín Caparrós es un criminal político), inmerso en la recurrente gimnasia asesina de la sucesión presidencial, luego de ultrapasada la mitad del mandato del ejecutivo de turno. Acaso podría afirmarse que el relato es una ficción; a la vez, no podría decirse que lo que allí describe no vaya a suceder. En esa trama, Fuentes, como un fino orfebre, evita caer en lugares comunes y construye un relieve de la sangre, la violencia, la mentira y la traición que constituyen las condiciones *sine qua non* de la política y el poder mexicanos y, por añadidura –más allá de los diferentes matices–, de Latinoamérica.

Sangre, sexo, y traición. Sangre por costumbre, sexo por inevitable, traición por naturaleza. Mediante sus personajes, Fuentes define la política y el poder a la manera del florentino Nicolás Maquiavelo. No encuentra, en todas las formas que recorre para describir política y poder, algún valor piadoso. Entonces su texto cobra la fuerza del pragmatismo cínico con que los mexicanos se han dado su tremenda y permanentemente violenta organización social desde los tiempos mismos de la conquista.

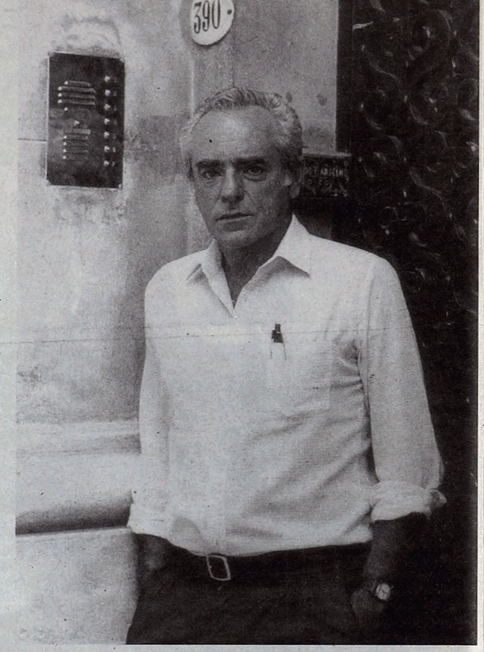
Y siempre la corrupción. Aceptada, necesaria ya que "lubrica al sistema", con mayor o menor desparpajo, siempre presente, esencial, hermana siamesa de la construcción política e institucional de ese país que, con un poco menos de sangre derramada (no demasiada), bien podría ser el nuestro.

Para los personajes que Fuentes engendra en *La Silla del Aguila*, "la política es la actuación pública de las pasiones privadas", "la fortuna política es un largo orgasmo... El éxito tiene que ser mediato y tomar años para llegar a ser duradero", "La política es lo que el hombre hace a fin de ocultar lo que es y lo que ignora" y por eso "habría que dedicarse enteramente a cultivar la mentira. Que es precisamente lo que la política autoriza". Y, además, "un hombre puede dejar de actuar en política. Lo que nunca deja de actuar son las consecuencias de sus actos políticos". Como en la tradición sofística, "en política se finge... En los negocios puedes ser abiertamente brutal y cínico" y "en política los argumentos los gana la habilidad, no la verdad". Por eso, "el peor enemigo del poder es el inocente".

Fuentes, apasionado, logra un libro apasionante, que, a través del personaje de un asesor, reflexiona sobre el rol del intelectual en el poder y su efectividad para modificar la realidad con su pensamiento, estando ahí dentro, en el laberinto rodeado de los minotauros de la política. Así dice: "El político puede pagarle al intelectual. Pero no puede confiar en él. El intelectual acabará por disentir y para el político ésta será siempre una traición. Malicioso o ingenuo, maquiavélico o utópico, el poderoso siempre creerá que tiene la razón y el que se opone a él es un traidor o, por lo menos, alguien dispensable".

Fuentes se enfrenta al malestar de la cultura latinoamericana despanzurrando un sistema político y social que ha venido funcionando como una perfecta dictadura con costados *sofis* durante setenta años y que muta al estilo de Guiseppe De Lampedusa, cambiando apenas para no cambiar la esencia. Es bueno mirarlo de la manera en que lo relata Fuentes, que regresa a su mejor tradición novelesca y reafirma que la historia, la actualidad y la literatura sólo riñen cuando el dueño del palique no sabe entrenar a los gallos.

MENTE MUTANTE



OXIDACIÓN
Aníbal Ford

Norma
Buenos Aires, 2003
134 págs.

POR LAUTARO ORTIZ

Desde su primer libro de cuentos (*Sumbosa*, 1967), en la narrativa de Aníbal Ford se vislumbra un gesto: la busca del desenfado formal. Esta clave –capaz de abrir las puertas divisorias entre la imaginación y las ideas– es la que alienta, respira, su último conjunto de relatos titulado *Oxidación*, recién distribuido.

Nacido en 1934, Ford (autor además de una prolífica obra en el campo de las Ciencias Sociales y las Comunicaciones, entre las que sobresalen *Cultura y territorio* y *La marca de la bestia*) es esencialmente un narrador experimental: somete la escritura a un permanente cuestionamiento acerca de sus posibilidades de aprehender la realidad. Sus armas: la fragmentación, el "flash", la instantánea.

Asomarse a los relatos narrados en *Oxidación* es asistir a una continua superposición de registros, climas, sintaxis, voces; un universo infinito de relatos sin continuidad, textos balbuceantes, coloquialismo, realismo literario de código vulgar, donde el signo formal –como música de fondo– ocupa el espacio reclamado por Ford para la reflexión conclusiva.

En "Viator" –el primero y más ambicioso relato del libro– el personaje central lucha por reconstruir, a partir de la mirada obsesiva de un mapa satelital desplegado sobre su mesa, las alternativas de su viaje por la Puna y las Salinas Grandes. A la manera de un científico, escribe en un block de notas los rastros fragmentarios que la memoria le dicta: conversaciones con desconocidos, caminatas, imágenes de un procedimiento paramilitar. Viator reflexiona: "La mente es un mueble de muchísimos cajoncitos, como esos muebles de roble de las antiguas oficinas importadoras de la Argentina probritánica del 1900, bueno, puede ser que un recuerdo, una imagen se trabaje en un cajoncito, otra en otro, y el resto quede en el silencio y en el vacío. Lo importante es que la mente, el espacio de la mente, es, sigue siendo, está presente, es todo el mueble, incluso sus rajaduras, sus espacios de humedad que lo confunden con el exterior. Y que esos recuerdos están acotados, ocupando pequeños espacios en un gran vacío. Así fueron algunas cosas que se me parecieron durante esa caminata. Corrijo: la mente no es un conjunto de cajoncitos. Ni la memoria un armario. Esta idea es totalmente falsa. La mente es un mutante".

Cada observación, cada mínimo recuerdo que asalta a Viator es una incógnita. El personaje se empecina por comprender el significado de esa costumbre humana de ¿poner el cuerpo? ante una realidad que ofrece nada más que vacío. Todo se oxida en las manos de Viator: la literatura, la memoria, la Historia, la lucha, el viaje, hasta los afectos.

Alrededor de este mismo universo giran los episodios contenidos en las dos restantes partes del libro: "Oxidación" (que reúne además: "Una leve oscuridad" y "Del orden de las coníferas") y "Proscriptum: Salmos", donde se encuentran los relatos "El imbécil pozo de la noche" y "Al fin andar sin pensamiento".

En estos dos últimos textos la impronta narrativa de Ford –su busca formal– se explicita: Malcom frente a un mazo de fotografías antiguas borroneándose en el mismo instante que su vida ("Ahí donde otros se identificaban o recordaban, él sintió una fuerte repugnancia por el tiempo. O por las memorias"). O la historia de un carpintero que observa con asombro el proceso de oxidación de su mundo (su parrilla, su árbol, su pareja) y, al mismo tiempo, es observado por un narrador que relata el desconsuelo del hombre.

No hay historias en *Oxidación*, sino episodios, instantes de vida en pleno proceso de herrumbre, de desintegración. El tiempo y la memoria se desvanecen ante cualquier intento de relato. Lo que sobrevive, lo que no desaparece en el vacío, es finalmente y siempre el lenguaje.

RADIOGRAFÍA DEL PODER

LA SILLA DEL AGUILA
Carlos Fuentes

Alfaguara
Buenos Aires, 2003
412 págs.

POR SERGIO MORENO

Ni aun en estos tiempos de abulia hay dudas de que la política latinoamericana ha tenido desde el inicio un tempestuoso contenido pasional, cuando no erótico. Podrá haber más o menos certeza en el sistema, podrá haber rebelión o descorazonamiento, podrá haber pasatismos y tilinguerías, pero la política ejerce sobre cada habitante de este desalmado territorio una influencia pasional sobre su vida, lo quiera o no. A más desapego por ella, mayor festín de quienes se sirven de ella.

Eso dice, entre otras cosas –muchas– Carlos Fuentes en *La Silla del Aguila*, su última novela-parábola de la política del subcontinente cuya coartada para tender su mirada eficaz y descarnada sobre el poder es esa institución cuasi imperial, la Presidencia de los Estados Unidos Mexicanos. Un lugar de vértigo, inmenso poder y discrecionalidad y debilidad extrema a la vez.

Fuentes supo recorrer las entrañas de la ballena. Su paso por la diplomacia mexicana, su conocimiento de los fenómenos sociales y políticos de su país y el hemisferio, su compromiso con el pensamiento crítico derrama, como jalea suave, un caudal de reflexiones con tal crudeza que es sólo comparable con la realidad de los hechos.

Fuentes construye en *La Silla del Aguila* un poderoso relato que sitúa en un hipotético México 2020 (cuando, entre otras cosas, César Aira ha sido galardonado con el Premio Nobel y Martín Caparrós es un criminal político), inmerso en la recurrente gimnasia asesina de la sucesión presidencial, luego de ultrapasada la mitad del mandato del ejecutivo de turno. Acaso podría afirmarse que el relato es una ficción; a la vez, no podría decirse que lo que allí describe no vaya a suceder. En esa trama, Fuentes, como un fino orfebre, evita caer en lugares comunes y construye un relieve de la sangre, la violencia, la mentira y la traición que constituyen las condiciones *sine qua non* de la política y el poder mexicanos y, por añadidura –más allá de los diferentes matices–, de Latinoamérica.

Sangre, sexo, y traición. Sangre por costumbre, sexo por inevitable, traición por naturaleza. Mediante sus personajes, Fuentes define la política y el poder a la manera del florentino Nicolás Maquiavelo. No encuentra, en todas las formas que recorre para describir política y poder, algún valor piadoso. Entonces su texto cobra la fuerza del pragmatismo cínico con que los mexicanos se han dado su tremenda y permanentemente violenta organización social desde los tiempos mismos de la conquista.

Y siempre la corrupción. Aceptada, necesaria ya que "lubrica al sistema", con mayor o menor desparpajo, siempre presente, esencial, hermana siamesa de la construcción política e institucional de ese país que, con un poco menos de sangre derramada (no demasiada), bien podría ser el nuestro.

Para los personajes que Fuentes engendra en *La Silla del Aguila*, "la política es la actuación pública de las pasiones privadas", "la fortuna política es un largo orgasmo... El éxito tiene que ser mediato y lento para llegar a ser duradero", "La política es lo que el hombre hace a fin de ocultar lo que es y lo que ignora" y por eso "habría que dedicarse enteramente a cultivar la mentira. Que es precisamente lo que la política autoriza". Y, además, "un hombre puede dejar de actuar en política. Lo que nunca deja de actuar son las consecuencias de sus actos políticos". Como en la tradición sofística, "en política se finge... En los negocios puedes ser abiertamente brutal y cínico" y "en política los argumentos los gana la habilidad, no la verdad". Por eso, "el peor enemigo del poder es el inocente".

Fuentes, apasionado, logra un libro apasionante, que, a través del personaje de un asesor, reflexiona sobre el rol del intelectual en el poder y su efectividad para modificar la realidad con su pensamiento, estando ahí dentro, en el laberinto rodeado de los minotauros de la política. Así dice: "El político puede pagarle al intelectual. Pero no puede confiar en él. El intelectual acabará por disentir y para el político ésta será siempre una traición. Malicioso o ingenuo, maquiavélico o utópico, el poderoso siempre creerá que tiene la razón y el que se opone a él es un traidor o, por lo menos, alguien dispensable".

Fuentes se enfrenta al malestar de la cultura latinoamericana despanzurrando un sistema político y social que ha venido funcionando como una perfecta dictadura con costados *sofis* durante setenta años y que muta al estilo de Guiseppe De Lampedusa, cambiando apenas para no cambiar la esencia. Es bueno mirarlo de la manera en que lo relata Fuentes, que regresa a su mejor tradición novelesca y reafirma que la historia, la actualidad y la literatura sólo riñen cuando el dueño del palique no sabe entrenar a los gallos.

EL INSOBORNABLE



YO: OTRO (CRÓNICA DEL CAMBIO)
Imre Kertész

Trad. Adan Kovacsics
El Acantilado
Barcelona, 2002
143 págs.

POR JUAN FORN

En 1991, luego del derrumbe de las repúblicas socialistas soviéticas, el húngaro Imre Kertész llega a Leipzig a dar una conferencia. Leipzig ya no es parte de la RDA sino de la Alemania unificada, y Kertész ya no es un paria sino una personalidad cuyo testimonio era indispensable para la cicatrización de las heridas de Europa central. ¿Pero qué clase de testimonio?, se pregunta ese hombre que ha sobrevivido a Auschwitz primero y a cuarenta años de dictadura kadarista después. Según Kertész, su única dote superior es "no obedecer a la única tentación de mi país: la eterna tentación de los cantos de sirena que invitan al suicidio psíquico, intelectual y finalmente físico". Pero se niega a reconocer una sola gota de heroísmo en su empecinada supervivencia: "Mi inocente repugnancia al régimen sólo se trataba de una náusea platónica; nunca participé en la oposición; mi repugnancia hacia ese movimiento rivalizaba con la que sentía por el régimen. Viví como un perro, atado a mis herejías solitarias, y como mucho ladraba de vez en cuando a la luna".

¿Qué ha cambiado para Kertész con el cambio de régimen? Básicamente dos cosas: ahora puede hacer uso de la libertad de circular (no sólo de salir sino también de volver a entrar en su país) y aquellos nocturnos ladridos solitarios a la luna ahora puede proferirlos a la luz del día y ante distintos auditorios que devoran cada una de sus palabras. Pero el temor a ser malinterpretado, a perder su soledad, lo lleva a reproducir el exilio interior en su nueva forma de vida. Las impersonales habitaciones donde se aloja (en Munich, Tel Aviv, Viena, Verona, Avignon o Leipzig) reproducen la austera ajenidad de aquel ínfimo estudio subalquilado que fue su guarida en la Budapest kadarista; en cada una de ellas repite la rutina de aquellos años: volcar a la lengua materna (que es, para él, "la lengua de los asesinos" y, al mismo tiempo, su única posesión cierta) a los pocos autores que le son elocuentes: traduciéndolos (Wittgenstein, Bernhard, Kafka) o reflexionando sobre ellos (Beckett, Cioran, Camus). Sólo le queda el pensamiento como venganza "y cuidarse, sobre todo, de volverse ingenioso cuando ya no tiene nada que decir". Porque "desde Auschwitz no ha ocurrido nada que podamos vivir como una refutación de Auschwitz". Ésa es la materia que conforma este libro de Kertész, acaso el más opresivo pero también el más conmovedor de toda su obra, titulado *Yo: otro (Crónica del cambio)*.

Diez años antes de recibir el Nobel, los libros de Kertész ya se abrían paso en todos los idiomas europeos, a partir de un equívoco: la coincidencia temporal de haber descripto en uno de ellos (*Diario de la galera*) los cambios de una ínfima forma de vida (la suya) con los de una forma de vida más amplia (la de su país, Hungría). Pero en lugar de aceptar el rol que le proponían los bienpensantes y cantar loas al ecumenismo del "nuevo" mundo posterior a la caída del Muro, Kertész no sólo se niega a olvidar sino que también rehúsa que abran las puertas de su celda. Esa celda que describirá de distintas maneras, en los sucesivos puntos del itinerario que recorre este libro. En Tel Aviv, por ejemplo, cuando declara: "Soy un judío distinto. ¿De qué tipo? De ningún tipo. Hace tiempo que no busco ni mi hogar, ni mi identidad. Soy distinto de ellos (los judíos de Israel). Soy distinto de los otros (los judíos que no viven en Israel). Soy distinto de mí mismo". O en Budapest, cuando le reprochan haber perdido profundidad, y él responde: "¿Mi situación de esclavitud y el infantilismo de la dictadura me conferían profundidad?". O en Berlín, cuando declara que lo que le asombra de la unificación alemana es que, en el fondo, no la quieran. O en Avignon, cuando el coche alquilado con patente alemana en que lo pasean se introduce inadvertidamente por una calle peatonal, y una francesa "con la voz distorsionada por el odio" le grita *Weg von hier!* (¡Largo de aquí!), a lo que Kertész comenta "qué ironía que una germanófoba francesa me manifieste su escarnio, y no por judío sino por alemán". O, por último, en el aeropuerto de Frankfurt, cuando es detenido en un trasbordo y le registran todo su equipaje y es luego escoltado hasta el avión por oficiales de seguridad para asegurarse de que abandone el país, y la discriminación no se debe en este caso al hecho de ser judío sino de ser húngaro.

Sólo en las últimas páginas, cuando ha dejado sobradamente en claro su visión del mundo, Kertész, hasta entonces inmune al soborno de los buenos sentimientos, se permite una última y casi inadmisible confesión, al comentar la frase de Wittgenstein: "Basta un solo día para vivir los horrores del infierno". "Yo los viví en media hora", agrega. Y procede a describir el momento en que un médico joven y rubio les comunicó a él y a A, su esposa, la irrefutable sentencia, luego de analizar las radiografías craneanas de A. Kertész vuelve tambaleándose a su casa "a buscar todos aquellos objetos que necesita un ser humano en su último viaje por la tierra: camisón, cepillo de dientes, pantuflas". "Nunca sabré cómo viví ese horror, nunca sabré nada esencial sobre mi propia persona. Quizás un día me daré cuenta de que esa muerte fue el inicio de la mía", dice refiriéndose a A, la mujer que conoció al volver de los campos, a los veinticuatro años, cuando ella tenía treinta y tres y venía también de un campo de internamiento, pero no de los nazis sino del kasarismo, que había exterminado a su familia y le había requisado todos los bienes, "por un crimen místico que ella nunca había cometido". La relación entre Kertész y A era de las que se forjan en la solidaridad carcelaria: "esa interdependencia dispuesta a soportar toda prueba y carente de todo futuro". Duró, sin embargo, treinta y ocho años. Hasta que también de eso fue despojado. Aun así, Kertész se mantiene en pie. Y es capaz de cerrar este libro implacable con las siguientes palabras: "Más adelante me recuperaré de este derrumbe y obedeceré a la insistente llamada que, desde la niebla gris, me invita a vivir nuevamente, sin saber ni entender nada. Da igual, pues quien dé ese paso ya no seré yo sino otro".

PERFILES

NÉSTOR SÁNCHEZ
(1935-2003)



Hacía tiempo que Néstor Sánchez esperaba en su casa de Villa Pueyrredón. No era el llamado telefónico de algún sello nacional que le había prometido reeditar en Buenos Aires su novela *Cómico de la lengua* –quizá la más importante de su obra–, publicada originariamente en 1973 por Seix Barral (España) y Gallimard (Francia); tampoco un ridículo subsidio que le permitiera afrontar las penurias del diario vivir, y mucho menos el anuncio de algún joven que deseara formar parte de su taller literario (su último intento económico). "Se terminó la épica", decía; aunque no perdía la esperanza de recuperar el aliento de la escritura que había abandonado voluntariamente en 1986 cuando, de regreso a Buenos Aires –luego de 14 años de ausencia–, publicó su último trabajo, *La condición efímera*. Por eso siempre estaban justamente ahí sobre la mesa de la cocina –entre el mate y los Particulares– los libros de Bruce Chatwin y Stephen Hawkins. "Pedí prestadas algunas novelas y las leo con la remota esperanza de ser motivado –dijo en la última entrevista publicada en vida (*Radarlibros*, 28 de octubre de 2001–, pero esas lecturas no hacen más que recordarme desde qué punto de vista escribí mis libros."

La experiencia de Sánchez comenzó en 1964 cuando, por expreso mandato de Julio Cortázar, Sudamericana publicó *Nosotros dos*, a la que siguieron dos novelas de mayor experimentación: *Siberia Blues* (1967) y *El amhor, los orsinis y la muerte* (1969) que, desde el lenguaje y la forma, se oponían al *boom* de los '60: "Estaba en contra de la novela tradicional", dijo, "procurando que la prosa fuera nada más que una excusa para llegar a la poesía". A partir de entonces, Sánchez se embarcó en otra aventura: Castaneda y Gurdjieff, enseñanzas esotéricas que le seguirán los pasos a lo largo de su recorrido por Chile, Perú, Venezuela (allí publica la antología *20 nuevos narradores argentinos*, que dio a conocer a los jóvenes Antonio Del Masetto, Rubén Tizziani, Ricardo Piglia y Miguel Briante, entre otros), París, Madrid y Estados Unidos.

La pérdida de una hija y su constante obsesión por la muerte ("Estaba convencido, en mi enfermedad, que se podía vivir 300 años") lo llevaron a vivir ocho años como *clochard* en distintas ciudades de Nueva York, experiencia trasladada en su último libro de relatos. Olvidado por los suplementos dominicales, siempre ausente en los censos de los diccionarios sobre escritores argentinos, Sánchez se había convertido para muchos en un escritor de culto, "adhesiones extremas", como gustaba llamarlas. Al igual que su tan citado Juan Augusto Sutter —el personaje de Blaise Cendrars—, la espera de Sánchez nos ha sido arrebatada. El pasado 17 de abril su cuerpo fue encontrado por la policía, alertada por los vecinos. Había muerto dos días antes. En la morgue, sus restos esperan todavía sepultura.

LAUTARO ORTIZ

EL INSOBORNABLE

YO: OTRO (CRÓNICA DEL CAMBIO)
Imre Kertész

Trad. Adan Kovacsics
El Acantilado
Barcelona, 2002
143 págs.

POR JUAN FORN

En 1991, luego del derrumbe de las repúblicas socialistas soviéticas, el húngaro Imre Kertész llega a Leipzig a dar una conferencia. Leipzig ya no es parte de la RDA sino de la Alemania unificada, y Kertész ya no es un paria sino una personalidad cuyo testimonio era indispensable para la cicatrización de las heridas de Europa central. ¿Pero qué clase de testimonio?, se pregunta ese hombre que ha sobrevivido a Auschwitz primero y a cuarenta años de dictadura kadarista después. Según Kertész, su única dote superior es "no obedecer a la única tentación de mi país: la eterna tentación de los cantos de sirena que invitan al suicidio psíquico, intelectual y finalmente físico". Pero se niega a reconocer una sola gota de heroísmo en su empecinada supervivencia: "Mi inocente repugnancia al régimen sólo se trataba de una náusea platónica; nunca participé en la oposición; mi repugnancia hacia ese movimiento rivalizaba con la que sentía por el régimen. Viví como un perro, atado a mis herejías solitarias, y como mucho ladraba de vez en cuando a la luna".

¿Qué ha cambiado para Kertész con el cambio de régimen? Básicamente dos cosas: ahora puede hacer uso de la libertad de circular (no sólo de salir sino también de volver a entrar en su país) y aquellos nocturnos ladridos solitarios a la luna ahora puede proferirlos a la luz del día y ante distintos auditorios que devoran cada una de sus palabras. Pero el temor a ser malinterpretado, a perder su soledad, lo lleva a reproducir el exilio interior en su nueva forma de vida. Las impersonales habitaciones donde se aloja (en Munich, Tel Aviv, Viena, Verona, Avignon o Leipzig) reproducen la austera ajenidad de aquel ínfimo estudio subalquilado que fue su guarida en la Budapest kadarista; en cada una de ellas repite la rutina de aquellos años: volcar a la lengua materna (que es, para él, "la lengua de los asesinos" y, al mismo tiempo, su única posesión cierta) a los pocos autores que le son elocuentes: traduciéndolos (Wittgenstein, Bernhard, Kafka) o reflexionando sobre ellos (Beckett, Cioran, Camus). Sólo le queda el pensamiento como venganza "y cuidarse, sobre todo, de volverse ingenioso cuando ya no tiene nada que decir". Porque "desde Auschwitz no ha ocurrido nada que podamos vivir como una refutación de Auschwitz". Ésa es la materia que conforma este libro de Kertész, acaso el más opresivo pero también el más conmovedor de toda su obra, titulado *Yo: otro (Crónica del cambio)*.

Diez años antes de recibir el Nobel, los libros de Kertész ya se abrían paso en todos los idiomas europeos, a partir de un equívoco: la coincidencia temporal de haber descripto en uno de ellos (*Diario de la galera*) los cambios de una ínfima forma de vida (la suya) con los de una forma de vida más amplia (la de su país, Hungría). Pero en lugar de aceptar el rol que le proponían los bienpensantes y cantar loas al ecumenismo del "nuevo" mundo posterior a la caída del Muro, Kertész no sólo se niega a olvidar sino que también rehúsa que abran las puertas de su celda. Esa celda que describirá de distintas maneras, en los sucesivos puntos del itinerario que recorre este libro. En Tel Aviv, por ejemplo, cuando declara: "Soy un judío distinto. ¿De qué tipo? De ningún tipo. Hace tiempo que no busco ni mi hogar, ni mi identidad. Soy distinto de ellos (los judíos de Israel). Soy distinto de los otros (los judíos que no viven en Israel). Soy distinto de mí mismo". O en Budapest, cuando le reprochan haber perdido profundidad, y él responde: "¿Mi situación de esclavitud y el infantilismo de la dictadura me conferían profundidad?". O en Berlín, cuando declara que lo que le asombra de la unificación alemana es que, en el fondo, no la quieran. O en Avignon, cuando el coche alquilado con patente alemana en que lo pasean se introduce inadvertidamente por una calle peatonal, y una francesa "con la voz distorsionada por el odio" le grita *Weg von hier!* (¡Largo de aquí!), a lo que Kertész comenta "qué ironía que una germanófoba francesa me manifieste su escarnio, y no por judío sino por alemán". O, por último, en el aeropuerto de Frankfurt, cuando es detenido en un trasbordo y le registran todo su equipaje y es luego escoltado hasta el avión por oficiales de seguridad para asegurarse de que abandone el país, y la discriminación no se debe en este caso al hecho de ser judío sino de ser húngaro.

Sólo en las últimas páginas, cuando ha dejado sobradamente en claro su visión del mundo, Kertész, hasta entonces inmune al soborno de los buenos sentimientos, se permite una última y casi inadmisible confesión, al comentar la frase de Wittgenstein: "Basta un solo día para vivir los horrores del infierno". "Yo los viví en media hora", agrega. Y procede a describir el momento en que un médico joven y rubio les comunicó a él y a A, su esposa, la irrefutable sentencia, luego de analizar las radiografías craneanas de A. Kertész vuelve tambaleándose a su casa "a buscar todos aquellos objetos que necesita un ser humano en su último viaje por la tierra: camisón, cepillo de dientes, pantuflas". "Nunca sabré cómo viví ese horror, nunca sabré nada esencial sobre mi propia persona. Quizás un día me daré cuenta de que esa muerte fue el inicio de la mía", dice refiriéndose a A, la mujer que conoció al volver de los campos, a los veinticuatro años, cuando ella tenía treinta y tres y venía también de un campo de internamiento, pero no de los nazis sino del kasarismo, que había exterminado a su familia y le había requisado todos los bienes, "por un crimen místico que ella nunca había cometido". La relación entre Kertész y A era de las que se forjan en la solidaridad carcelaria: "esa interdependencia dispuesta a soportar toda prueba y carente de todo futuro". Duró, sin embargo, treinta y ocho años. Hasta que también de eso fue despojado. Aun así, Kertész se mantiene en pie. Y es capaz de cerrar este libro implacable con las siguientes palabras: "Más adelante me recuperaré de este derrumbe y obedeceré a la insistente llamada que, desde la niebla gris, me invita a vivir nuevamente, sin saber ni entender nada. Da igual, pues quien dé ese paso ya no seré yo sino otro".

PERFILES

NÉSTOR SÁNCHEZ
(1935-2003)



Hacía tiempo que Néstor Sánchez esperaba en su casa de Villa Pueyrredón. No era el llamado telefónico de algún sello nacional que le había prometido reeditar en Buenos Aires su novela *Cómico de la lengua* –quizá la más importante de su obra–, publicada originariamente en 1973 por Seix Barral (España) y Gallimard (Francia); tampoco un ridículo subsidio que le permitiera afrontar las penurias del diario vivir, y mucho menos el anuncio de algún joven que deseara formar parte de su taller literario (su último intento económico). "Se terminó la épica", decía; aunque no perdía la esperanza de recuperar el aliento de la escritura que había abandonado voluntariamente en 1986 cuando, de regreso a Buenos Aires –luego de 14 años de ausencia–, publicó su último trabajo, *La condición efímera*. Por eso siempre estaban justamente ahí sobre la mesa de la cocina –entre el mate y los Particulares– los libros de Bruce Chatwin y Stephen Hawkins. "Pedí prestadas algunas novelas y las leo con la remota esperanza de ser motivado –dijo en la última entrevista publicada en vida (*Radarlibros*, 28 de octubre de 2001–, pero esas lecturas no hacen más que recordarme desde qué punto de vista escribí mis libros."

La experiencia de Sánchez comenzó en 1964 cuando, por expreso mandato de Julio Cortázar, Sudamericana publicó *Nosotros dos*, a la que siguieron dos novelas de mayor experimentación: *Siberia Blues* (1967) y *El amhor, los orsinis y la muerte* (1969) que, desde el lenguaje y la forma, se oponían al *boom* de los '60: "Estaba en contra de la novela tradicional", dijo, "procurando que la prosa fuera nada más que una excusa para llegar a la poesía". A partir de entonces, Sánchez se embarcó en otra aventura: Castaneda y Gurdjieff, enseñanzas esotéricas que le seguirán los pasos a lo largo de su recorrido por Chile, Perú, Venezuela (allí publica la antología *20 nuevos narradores argentinos*, que dio a conocer a los jóvenes Antonio Del Masetto, Rubén Tizziani, Ricardo Piglia y Miguel Briante, entre otros), París, Madrid y Estados Unidos.

La pérdida de una hija y su constante obsesión por la muerte ("Estaba convencido, en mi enfermedad, que se podía vivir 300 años") lo llevaron a vivir ocho años como *clochard* en distintas ciudades de Nueva York, experiencia trasladada en su último libro de relatos. Olvidado por los suplementos dominicales, siempre ausente en los censos de los diccionarios sobre escritores argentinos, Sánchez se había convertido para muchos en un escritor de culto, "adhesiones extremas", como gustaba llamarlas. Al igual que su tan citado Juan Augusto Sutter —el personaje de Blaise Cendrars—, la espera de Sánchez nos ha sido arrebatada. El pasado 17 de abril su cuerpo fue encontrado por la policía, alertada por los vecinos. Había muerto dos días antes. En la morgue, sus restos esperan todavía sepultura.

LAUTARO ORTIZ

REPENSAR LA CULTURA

Estuvo en Buenos Aires el antropólogo Néstor García Canclini presentando la colección Culturas para editorial Gedisa. En entrevista exclusiva con **Radarlibros**, reflexionó sobre la situación actual de la cultura latinoamericana en tiempos de globalización, paranoia estatal y derrumbe de las instituciones.

POR ALEJANDRA LAERA

La semana pasada, el antropólogo cultural Néstor García Canclini visitó la Argentina para presentar en la Feria del Libro "Culturas", la nueva colección de editorial Gedisa que lo tiene como director y de la cual ya se conocen los primeros títulos. "En *Ciudadanos mediáticos* –explica Canclini–, Rosalía Winocur se pregunta cómo se constituye ciudadanía a partir de los programas de teléfono abierto en la radio, mientras que en *Ensamblando culturas* Luis Reygadas estudia el caso de las maquiladoras, que son las fábricas para productos de exportación, y reconsidera la cultura laboral a la luz de los cambios que produce la globalización. Por su parte, en *El recurso de la cultura*, George Yúdice hace un extraordinario panorama, con un arco multinacional de referencias, de los modos en que se utiliza la cultura con fines 'extraculturales', como la generación de empleo, la atracción de inversiones o la producción de consenso social y político." La próxima visita de García Canclini será a comienzos de junio para dictar un seminario sobre estética y cultura en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.

Las últimas décadas del siglo XX estuvieron marcadas, predominantemente, por las discusiones sobre la posmodernidad y el multiculturalismo. ¿Cuál es la orientación actual de esos debates?

–Por un lado, hay un declive de ciertas claves interpretativas que fueron exitosas en los noventa como consecuencia de la dinámica de los campos culturales y las tendencias internacionales. Por ejemplo, la ola posmodernizadora fue relativamente reemplazada por las reflexiones sobre la globalización, mientras las preocupaciones por el multiculturalismo cedieron lugar a debates sobre la interculturalidad. Por otro lado, los efectos dramáticos de las frustraciones neoliberales y los desbarajustes políticos y militares de los últimos años impregnan todo el campo cultural y crean condicionamientos nuevos que hacen difícil ubicar hoy en los mismos términos que en los ochenta y los noventa los procesos sociales, la ciudadanía, la sociedad civil.

¿Los sucesos del 11 de septiembre o la guerra de Irak han modificado, al menos en Estados Unidos, la "agenda cultural"?

–La academia estadounidense, más que cambiar la agenda, la amordaza. Las referencias de las últimas semanas a los grados delirantes de paranoia, censura y autocensura entre los intelectuales, los académicos y los periodistas hacen pensar en una regresión a etapas premodernas. En muchas bibliotecas universitarias de Estados Unidos se está controlando qué libros piden los profesores a los estudiantes, y hay casos de profesores regañados por las autoridades por permitir que los alumnos usen en sus clases camisetas con la leyenda *no war*. Esto es muy preocupante, entre otras cosas, porque se había avanzado en cierta sensibilización ante las problemáticas externas. Para los latinoamericanos ha sido muy importante el diálogo que hemos podido entablar en los diez o quince últimos años con académicos de primer nivel de Estados Unidos. En ese sentido, me siento lejano de aquellos que después de la guerra de Irak queman las visas, como ha ocurrido en varios países, o de los que se niegan a viajar. Creo que necesitamos continuar el diálogo y las polémicas.

La academia estadounidense, más que cambiar la agenda, la amordaza. Las referencias de las últimas semanas a los grados delirantes de paranoia, censura y autocensura entre los intelectuales, los académicos y los periodistas hacen pensar en una regresión a etapas premodernas.

¿No sería ésta también la oportunidad de renovar desde América latina los debates culturales que en muchas oportunidades se importan desde afuera o directamente se imponen desde los países centrales?

–La situación actual debería ser aprovechada para reconsiderar con mayor autonomía nuestras agendas propias, proponernos objetivos de integración latinoamericana o mercosureña y pensar cómo rehabilitarnos de la decadencia actual de las sociedades latinoamericanas, que viene instalándose con las privatizaciones y la desintegración social. De todos modos, salvo por algunos especialistas en el Mercosur, en la Argentina ese horizonte más cercano de globalización y de posible recomposición de fuerzas para situarse internacionalmente no aparece.

¿Cómo evalúa el papel de la sociedad civil en el contexto actual de las democracias latinoamericanas?

–La euforia que hubo respecto de los movimientos sociales o los nuevos ejercicios de ciudadanía se ha visto acallada en los últimos años por las respuestas más recientes de la sociedad civil. El ejemplo venezolano nos hace dudar de la capacidad de la sociedad para autogenerar salidas a la crisis, y ni hablar de Colombia o Centroamérica. El único caso que ha generado más expectativas, aunque ya se oyen voces de descontento, es el de Brasil con el gobierno de Lula. El caso argentino, a partir de los resultados de las elecciones de abril, ha resultado bastante extremo: al ver el espectro ofrecido por los principales candidatos en las últimas elecciones, uno siente que encuentra menos claves en las teorías optimizadoras de la subalternidad que Discépolo con sus "chorros, maquiavelos y estafaos". ¿Adónde conduce el "que se vayan todos"? Parece que no muy lejos. Es cierto que no todo se agota en los procesos electorales, pero creo que seguir manejando idealizadamente nociones tan vagas como la de "multitud" no permite entender la complejidad de la recomposición, o la descomposición, de los procesos sociales.

En la colección "Culturas" que dirige, el plural parece apuntar, más que a la diversidad, a una suerte de ensamblaje cultural que supone coexistencia y adecuaciones, pero también pérdidas y dislocamientos.

–Hay conquistas de los estudios culturales que podemos resumir en el avance hacia una concepción socio-semiótica de la cultura. Para mí, lo más nuevo es que, en vez de considerar las problemáticas culturales nacionales como generalmente se hacía, en muchos de esos estudios se perfilan los procesos de globalización y de interculturalidad, ya sea la conexión política a escala global o las migraciones masivas. Pero, tal vez, en los programas de análisis cultural prestamos poca atención a las condiciones trágicas de la interculturalidad en millones de personas.

En el conjunto de disciplinas que arman esa transdisciplinariedad, ¿qué perspectiva falta todavía para repensar los actuales problemas culturales?

–Una es el avance todavía muy deficiente, pero estratégico, en las relaciones entre análisis económico y cultural. En mi caso, algo que me ha interesado últimamente es

FERIA

FIN DE FIESTA

A pedido de *Radarlibros*, Carlos Pazos, presidente de la Fundación El Libro, hizo un breve balance de la edición 2003 de la Feria. En cuanto a la cantidad de visitantes, no hubo grandes novedades: "Tuvimos alrededor de un millón; casi lo mismo que todos los años que estuvimos en la Rural. Pero lo cierto es que estuvimos a tope, especialmente sábados y domingos y feriados". Lo que siempre es una incógnita al comienzo del evento se resolvió en un puro derroche (y nadie diga que la Argentina no es un país extraño): "En promedio hubo 35 por ciento más de ventas. Algunas editoriales vendieron lo mismo, otras un 20 por ciento más y las más afortunadas hasta un 50 por ciento más, como la gente de Cúspide. Hemos, incluso, aumentado los niveles de venta de 2001. Según me han comentado informalmente los expositores, este año se vendieron muchos más ensayos que novelas. Todos suponemos que después del descalabro que hemos sufrido en la Argentina la gente empezó a preocuparse más por cuestiones políticas, económicas, sociales, y se abandonó la jauja de las novelas. Otra tendencia de esta feria fue que se ofertó y se vendió mucho libro infantil. Esto nos alegra y esperemos haber generado entusiasmo en los chicos".

Gran satisfacción produjo para los organizadores la masiva presencia de escritores durante el evento: "Si calculamos que finalmente tuvimos unos 748 actos y a su vez en cada uno han estado entre dos y tres personas, podemos hacer el cálculo de que en total tuvimos a más de 2000 escritores presentando sus obras, firmando o dialogando con sus lectores".

Y para el año que viene, se anuncian grandes cambios: "Vamos a tratar de tener una mayor superficie en la Rural, porque hemos llegado al máximo de público, sobre todo en los días pico. Y está claro que no podemos obligar a la gente a que vaya los lunes y los martes para que esté cómoda. Este año hemos registrado el malestar del público: personas que hicieron una hora de cola o estuvieron media hora para conseguir estacionamiento. Pedimos disculpas por todo eso y veremos si podemos tener más metros y más comodidad en el 2004".



FOTO SEBASTIAN FREIRE



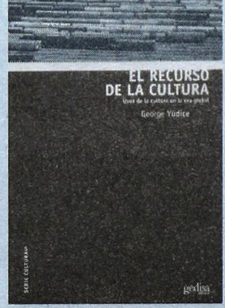
GEORGE YÚDICE Y NESTOR GARCÍA CANCLINI EN LA FERIA DEL LIBRO

retomar los estudios sobre estética, ya que me llama la atención que en ciertos cambios recientes y en algunos análisis críticos del capitalismo aparece la cuestión del arte y de las nuevas sensibilidades como una vía de reflexión. Encuentro tres momentos distintos en esta exploración. Los años sesenta, con el predominio de utopías que encontraron una forma genérica en cierta épica artística y social. Luego los setenta y parte de los ochenta, con el impacto de la derrota y la recuperación de la memoria como único lugar donde la utopía podía sobrevivir, expresada como drama y como farsa, según se ve en la narrativa argentina. Y los tiempos recientes, que son los que más me interesan, con la disminución de las dimensiones utópicas, la caída de lo épico y la relativización del drama y la farsa en la memoria en pos de una poética del instante. ¿Cómo leer ese presentismo que caracteriza sobre todo a las culturas juveniles? Es muy significativo que esa exaltación del instante aparezca en un capitalismo cuyo aspecto financiero más superficial hace prevalecer el presente y tener incertidumbre sobre la hora siguiente, pero donde también se ejerce un disciplinamiento sobre el futuro cuando nos compromete a pagar a plazos de cinco o diez años una casa o un coche. Quien asuma estos compromisos está tomando decisiones sobre su futuro familiar y sus afectos, sobre aquello que aparece sepultado por esa estética presentista. ☆

OCIOS Y NEGOCIOS

En *El recurso de la cultura*, George Yúdice examina "los usos de la cultura en la era global". En pocas palabras, explica a **Radarlibros** los alcances de su perspectiva.

POR A. L.



¿Cómo surgió la idea de pensar la cultura como recurso económico?

–En varios encuentros sobre políticas culturales y también en algunas participaciones en gestión cultural fui observando que, cada vez más, la cultura aparecía como un recurso para resolver ciertos problemas, que se trataba de encontrar una nueva legitimación en un momento en que se había cortado el financiamiento de proyectos artísticos. Hay un estudio del año '97 hecho para el Fondo Nacional de las Artes de Estados Unidos donde se dice abiertamente que el modo de convencer a los financiadores es usar la cultura para resolver problemas sociales como el racismo o para generar empleo.

¿Hay, en los últimos tiempos, una reorientación de los proyectos culturales que sirven como recurso para otros fines?

–La estabilidad económica es fundamental, ya que en momentos de abundancia la cultura es un recurso contra la pobreza, mientras que cuando hay recesión, como sucede desde el 11 de setiembre en Estados Unidos, se piensa más de una vez antes de invertir en cultura.

¿De acuerdo con esa nueva concepción hay un replanteamiento de la relación entre arte y mercado y artistas y política?

–La cultura como recurso trasciende el mercado. Si estoy en una fundación que quiere resolver problemas de pobreza o de tolerancia y evalúo proyectos, puedo ver que hay una especie de mercado no económico, pero que participa del juego, formado por la Unesco, las fundaciones y las ONG. En cuanto a los artistas, a diferencia de lo que sucedió en otra época en la que se discutía la intervención directa en la política, el problema es que muchos de ellos, que estuvieron en movimientos de arte comunitario, en un momento determinado empezaron a ser ante todo considerados trabajadores sociales y entonces debieron hacer una importante autocrítica. ☆

SARAMAGO EN BUENOS AIRES

AVENTURAS DE UN NOVELISTA TONAL

POR MARTÍN DE AMBROSIO

Lunes, en el Colón. Martes, en la Facultad de Medicina. Miércoles, en el Malba. Jueves, Ezeiza en viaje a San Pablo y a repetir la historia (que antes tuvo a Chile como escenario)... Qué difícil es la vida de un premio Nobel. Es que la visita del portugués José Saramago a Buenos Aires tuvo una agenda cargada y con actos de inusitada repercusión para alguien que no es una estrella de rock, ni tiene un programa en televisión. Con semejante sucesión, por momentos abrumadora, de charlas, conferencias, homenajes, entrevistas y presentaciones (para no hablar de las cenas, igualmente protocolares, con la *intelligentsia* local) es natural que un escritor tenga un libreto más o menos armado de definiciones, y hasta de anécdotas, de tal modo que lograr algún clima interesante o innovarse es todo un desafío. Pero hubo momentos en que Saramago lo logró y aquí se intentará contar algo de ellos:

ACTO 1

En un Teatro Colón lleno y con gente apretándose en los pasillos, el autor de *El año de la muerte de Ricardo Reis* sostuvo un diálogo con el periodista Jorge Halperín. Naturalmente, uno de los puntos que está obligado a tratar un autor en gira es su última obra, en este caso *El hombre duplicado* (Alfaguara). "Lo que se plantea allí no es tanto la pregunta sobre quién es usted o quién soy yo, que puede explicarse más o menos fácilmente contando nuestra vida, todas las cosas que hemos hecho. La pregunta de la novela tiene que ver con el qué: qué es usted, qué soy yo. Y eso, por mucha interpretación de los sueños que hagamos —incluso en un país como Argentina donde los psicoanalistas son como taumaturgos— no se alcanza fácilmente; detrás de lo que parece, las cosas son." La pregunta sobre la identidad queda en pie en la novela, ya que Saramago confiesa que no tiene respuestas a tal interrogante. "En el fondo, toda la literatura es la indicación del otro y la indicación del yo; a pesar de que —y aquí los psicoanalistas sí estarán de acuerdo— el Yo no existe, pero mejor pasemos a la siguiente pregunta."

Y la pregunta siguiente tuvo que ver con otra de las especialidades del autor de *Memorial del convento*: el análisis político mundial. "La civilización actual se agotó, los cambios tecnológicos tienen un vértigo que finalmente los terminará aniquilando, el Iluminismo está por llegar al final. Umberto Eco decía que está por aparecer un nuevo ser humano. Algunos genios —como Kafka en *El proceso* o George Orwell en *1984*— también advirtieron de esas amenazas, que ahora estamos viendo cumplidas." Seguidamente, Saramago asumió la misma función oracular que le elogió a Kafka y Orwell —no disparatadamente, es cierto— y dijo que Estados Unidos se prepara para enfrentarse con China: "Es algo inevitable, como vienen dadas las cosas, será dentro de 30, 40 o 50 años, pero va a terminar sucediendo".

ACTO 2

Menos multitudinario fue el acto en el que recibió el doctorado Honoris Causa de la UBA, de manos del rector Jaim Etcheverry ("este diploma lleva una Universidad adentro"), con un Aula Magna de Medicina completa a medias. A pesar de tomar con cierto cariño la distinción de la Universidad, y revolear el diploma por sobre su cabeza como si fuese un trofeo de tenis, Saramago empezó su discurso de agradecimiento diciendo que "éste es el doctorado Honoris Causa número 24 o 25 que me entregan". Pero —finalmente, inevitablemente— se ocupó de decir que esta distinción tenía algo de especial "por las circunstancias políticas y sociales del país" y que "gracias a esto me siento un poco más argentino, y eso me ilusiona". Luego, ante un público que lo aplaudió largamente de pie, el autor de *La caverna* tuvo una especie de diálogo con Jaim Etcheverry, en el que respondió como pudo preguntas del estilo "¿cuál es la misión de la universidad?" y evocó aquella vez en que De la Rúa, cuando era jefe de Gobierno porteño, le entregó la condecoración de ciudadano ilustre "y yo hice un discurso absolutamente subversivo".

En el Aula Magna había periodistas de cadenas televisivas de Miami interesados únicamente en registrar nuevas condenas hacia el gobierno de Fidel, por parte de quien se ha considerado "un comunista hormonal".

ACTO 3

Inevitablemente (valía 100 pesos el ticket) el encuentro en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires tuvo un público más selecto, Ernesto Sabato incluido. Sin embargo, el ámbito del Malba fue el más propicio para que el portugués pudiera lucirse. La escueta participación de Osvaldo Quiroga le permitió a Saramago contar sus preferencias y gustos como lector. Si bien no quiso referirse a "influencias" citó a cinco escritores que sí forman parte de su "familia de espíritu": Gogol, Kafka, Montaigne, Cervantes y el padre Antonio Vieyra (un jesuita del siglo XVII, "barroco, conceptual, cultista, que sólo dejó escritos cartas y sermones, pero que es el punto más alto del idioma portugués"). A cada uno de esos autores les dedicó un párrafo. Sobre Kafka dijo: "Extraña vida, extraña obra; todo lo dejó incompleto, pero escribió los libros necesarios para que ahora podamos entender qué nos está pasando. Y eso sin ser un profeta, apenas si fue un funcionario bancario, con problemas con su padre, su madre, con inconvenientes para relacionarse. Finalmente a todos, como a Gregorio Samsa, nos llega un día en que sentimos que somos tratados como coleópteros".

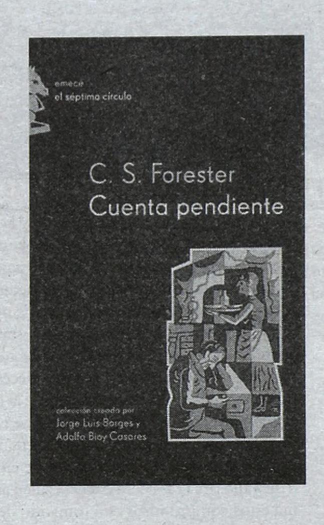
Respecto de Cervantes se permitió dejar una "tesis": "Hay algo en lo que Cervantes, o el narrador, nos obliga a pensar y eso es la locura del Quijote. Yo pienso, he aquí mi tesis, que Alonso Quijano no se volvió loco, lo que pasa es que estaba harto de su vida. Como dijo Rimbaud, la vida auténtica estaba en otro lado; de eso se dio cuenta un día Alonso Quijano. Y lo único que podía hacer en esa sociedad era hacerse pasar por loco y hacer cosas de loco para encontrar la vida auténtica". Como buena tesis, para persuadir Saramago necesita razones: "Vean el episodio de los molinos de viento. Nadie, por más loco que estuviera, podría jamás creer que son gigantes... además, cuando va a morir, el Quijote se convierte otra vez en Alonso Quijano porque cuando Sancho Panza lo invita a cabalgar el Quijote le dice 'se acabaron las correrías de caballero'. Ahí se ve que es consciente de que ya no tiene tiempo de volver a hacerse el loco. Yo creo que nadie puede volver a la cordura tres minutos antes de morir". ☆

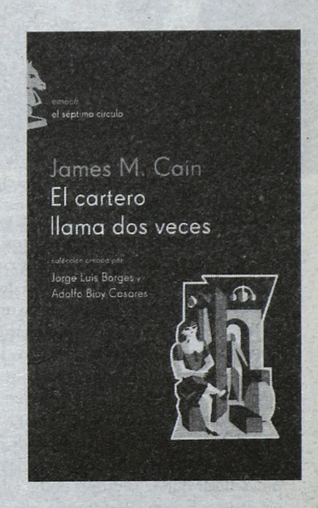
RESCATES

LOS CONDENADOS DE LA RAZÓN









El relanzamiento de la colección El Séptimo Círculo, que Borges y Bioy Casares diseñaron para Emecé, obliga a una reflexión sobre el género. Nadie mejor que José Pablo Feinmann, que supo transitar por sus rigores, para una visita guiada al mundo del crimen literario.

POR JOSÉ PABLO FEINMANN

Pocos textos como la comedia divina de Alighieri –escrita entre 1304 y 1321– fueron tan abusivamente leídos y citados por Borges, con que no sorprenderá que le adjudiquemos el mérito central de haber elegido para la ya imperecedera colección de novelas policiales que dirigió con Bioy un título tan dantesco como El Séptimo Círculo, que es ese exacto espacio del Infierno en que se amontonan los mayores canallas, los más bajos exponentes de la condición humana y, entre ellos y desde luego, los asesinos. Será adecuado notar que el título elige el Mal para nombrar al género, y no el Bien. ¿Sólo los asesinos o también el género policial habita el Infierno?

Hay varias respuestas, pero ya llevamos años en esto y hay algo que permanece: las novelas policiales parecieran condenadas al Infierno de la literatura, a sus lodazales, al espacio del desprestigio. Nada consigue rescatarlas de ahí. La condena, veloz, surge de su pertenencia a un género y al desprecio que la literatura, digamos, "alta" tiene por ellos. Un escritor de género es un escritor menor, alguien que se somete a una legalidad instaurada –la de las leyes del género– y escribe desde ese sometimiento, es decir, escribe renunciando a la libertad, que es, según se sabe, el fundamento de todo arte verdadero. No ha sido fácil remontar esta condena y esa dificultad se expresa en que aún las novelas policiales habitan los arrabales de la literatura, colecciones especiales, lectura de aeropuertos o textos para llevar a la playa entre bronceadores y termos de agua caliente para el mate. Desde el análisis despiadado o desde la desesperanza y la amargura, tanto Borges y Bioy como el gran Raymond Chandler se alzaron contra este prejuicio. Una novela policial es tan buena o tan mala como cualquier novela: no está condenada de antemano por su pertenencia al género. También la novela experimental ha instituido un género. Hay novelas experimentales buenas y otras son sencillamente malas, mediocres o insoportables.

Para colmo, la novela experimental asume con frecuencia (con mucha frecuencia) un aire jactancioso del que la policial carece. Basándose en el rigor de la novela de enigma británica, Borges-Bioy defendieron el género a partir de la severidad de su construcción narrativa. También del prestigio de sus cultores: Poe, Wilkie Collins, Stevenson, Chesterton, Phillpotts. Y de la fecundidad de sus peripecias: "Cabe sospechar (escriben) que ciertos críticos niegan al género policial la jerarquía que le corresponde, solamente porque le falta el prestigio del tedio". Desde la otra orilla (desde la policial "dura" norteamericana), Chandler habla de una esencial "irritación" del escritor de policiales "que consiste en saber que por bien que escriba una novela policial, ésta será tratada en un párrafo, mientras que se le dedicará una columna y media de respetuosa atención a cualquier relato de cuarta categoría, mal construido, de la vida de una banda de recolectores de algodón en el sur profundo".

Sin embargo, las diferencias entre Chandler y Borges-Bioy son enormes y esta posible densidad, este antagonismo irresuelto avala los pliegues recónditos del género. La novela policial que centralmente publica El Séptimo Círculo es hija del empirismo inglés y del positivismo *á la* Auguste Comte. Los hechos y sólo los hechos deben estructurar la trama. Así, el policial reniega del romanticismo y se une al clasicismo literario por medio de la exaltación de la Ciencia, de la empiria. "Trátase (escriben los creadores de El Séptimo Círculo), a despecho de ciertas adicciones románticas, de un género esencialmente clásico. Hasta la muerte es púdica en los relatos policiales."

Este recato ante el crimen se nota en su tratamiento como problema lógico y no como drama. La muerte expresa, como enigma a resolver, el transitorio desequilibrio de un sistema equilibrado. No es azaroso que Borges-Bioy hablen de cierta misión de novela en la policial, de algo por lo que "aboga". "Aboga por los derechos de la construcción, de la lucidez, del orden, de la medida." Tampoco es azaroso que los héroes clásicos del género hayan sido brillantes racionalistas, magos en el arte de la deducción. ¿Qué concepto de razón expresa aquí el género? Una razón instrumental que restablece una y otra vez la esencial transparencia de los hechos. No hay cosa en sí, no hay noúmeno para un gran detective. Sherlock Holmes solía decir: "Cuando uno ha dejado de lado lo imposible, lo que resta, por improbable que parezca, es la verdad".

El des-acomodamiento circunstancial de los hechos (o sea, el asesinato) desafía la razón del razonador profesional (el detective), quien, a través de un relato cuya solidez consiste en expresar el desarrollo de un problema y su solución, vuelve a acomodar los hechos, a instaurar una totalidad (que es la del capitalismo) que expresa lo bueno y lo verdadero. Hija de la crisis de la Ciencia y de la convicción capitalista en el progreso indefinido, hija del hundimiento del "Titanic", de los horrores de la Primera Guerra Mundial y hasta del crack de Wall Street, la novela dura norteamericana retorna al Sturm und Drang del romanticismo. Esto despertará las iras de Borges y le hará decir que los detectives norteamericanos son criminales que están del lado de la ley. Olvidó decir que la verdaderamente cuestionada en la nueva modalidad del género era la mismísima "ley", ya que Hammett y Chandler escriben, más que sobre criminales, sobre una sociedad criminalizada. Al no tener ninguna perfección que restaurar, Spade o Marlowe no son racionalistas, no son positivistas que corren detrás de los hechos y, por consiguiente, de la perfección de las tramas. A las que Chandler, explícitamente, despreciaba: "Escribo algo que me gusta y después me da un trabajo infernal hacerlo calzar en la estructura. Esto resulta en algunas extravagancias de construcción, sobre las que no me preocupo, porque fundamentalmente no me interesa la trama". Es célebre esa anécdota que ubica a Howard Hawks y a William Faulkner preguntando a Chandler –por teléfono y desde el set de *El sueño eterno*– quién demonios es finalmente el asesino, a lo que Chandler habría respondido que no lo sabía, que no le importaba.

En una que otra contratapa de la colección que impuso, desde un marco editorial serio, a la novela negra en la Argentina (la que dirigió Ricardo Piglia para Tiempo Contemporáneo a partir de 1969) se decía que el verdadero asesino que revelaban estas novelas era "el sistema de producción capitalista". Algo que es cierto pero hay que completar: que nadie crea que la policial negra es "socialista" o busca, al menos, ir más allá de la sociedad corrupta que describe, superarla. Chandler no era socialista ni siquiera en el sentido en que Marx decía que Balzac, monárquico confeso, era, sin embargo, burgués y hasta desmistificador de esa sociedad. No, Chandler era un solitario amargo, un misógino y un romántico capaz de crear esa amistad imposible basada en el alcohol (el gimlet) y las desdichas compartidas, la de Terry Lennox y Marlowe. Capaz de escribir: "Philip Marlowe tiene tanta conciencia social como un caballo. Tiene conciencia personal, que es algo por completo diferente. A P. Marlowe no le importa un bledo quién es presidente; a mí tampoco, porque sé que será un político. Hubo inclusive uno que me informó que yo podía escribir una buena novela proletaria; en mi mundo limitado no existe ese animal, y si lo hubiera, yo sería el último en apreciarlo, ya que soy por tradición y largo estudio un completo snob". También era un gran escritor, un genio que escribía novelas policiales y habría coincidido con el siguiente, definitivo juicio de Borges y Bioy: "Cuentos y novelas policiales son, ante todo, cuentos y novelas".